

Таццяна Старасценка

Беларускі дзяржаўны педагогічны ўніверсітэт імя Максіма Танка
(Беларусь)

Дыялагічная прастора мастацкага тэксту

Пры аналізе мастацкага твора важна ўлічваць паняцце поліфанічнага дыялогу, калі тэма праводзіцца па розных галасах і аўтар, такім чынам, знаходзіцца на зменлівым месцы скрыжавання многіх «сэнсавых пазіцый». Такая дыялагічная сутнасць дыскурсу была акрэслена яшчэ ў даследаванні М.М.Бахціна «Эстетика словесного творчества» [1].

Выразны аўтарскі голас можна адчуць дзякуючы моўным сродкам, інакш, дыскурсіўным маркёрам, якія акрэсліваюць зону дыялагічнага кантакту суб'екта (аўтара) з адрасатам (чытачом). Варта зазначыць, што такі аўтарскі голас найперш накіраваны на сутворчасць з рэцыпіентам, яго прыцягненне ў працэс суперажывання. На аснове аналізу англійскай мастацкай прозы Т.Ф.Пляханава вылучае сем дыскурсіўных маркёраў той мяжы, за якой пачынаецца зона аўтарскага дыялогу [3, с. 162 – 175]. Некаторыя з такіх маркёраў дыялогу магчыма вылучыць і ў беларускіх мастацкіх тэкстах. Звернемся да іх асэнсавання.

Перавод аповеду ў кантэкст цяперашняга часу чаб піжае аўтара да чытача:

*І вось цяпер, праз дваццаць з нечым год, калі я бываю дома, дзе лячуся ўспамінам пра няблізкае і падхарошанае даўняе, да мяне зноў чалавусці прыходзіць радасная туга стрэціцца з Чаславай Карлаўнай. Я ж бачыў далёкія гарады, нешта ў маім жыцці спраўдзілася, і я крышку давольны гэтым. Але, пэўна, і цяпер я не сказаў бы ёй пра тое, што я яе любіў, любіў з неразважнай, смешнай дзіцячай запоенасцю. Не сказаў бы. Бо мы заўсёды мала добрага гаворым другім, баючыся чужога гадасці, і, мусіць, гэтак **трацім** сваю (В.Адамчык. «Урок арыфметыкі»).*

Апошні сказ маіраструктуры ўключае не толькі дзеясловы цяперашняга часу, але і займеннік **мы** з асабова-абагульненым значэннем: мы – гэта не толькі аўтар, але і чытач, і персанаж, і наогул любы чалавек. Такі займеннік дазваляе дыялагізаваць тэкст, уключаючы ў працэс творчасці і чытача. Гэтаму працэсу садзейнічае і сродак персуазіўнасці – лексема **мусіць**, якая «запрашае да сумеснай дыскусіі, не навязваючы катэгарычна свайго пункту гледжання» [2, с.65].

Зона дыялогу пачынаецца і са змены асобы апавядальніка – ад трэцяй да першай асобы адзіночнага або множнага ліку:

*Панна Кася выскачыла з класа, дробна застукаўшы абцасікамі і моцна бразнуўшы дзвярыма. Ах, як **нам** было шкада чагосьці, як нечакана абарвалася і знікла назаўсёды нешта вельмі дарагое – мабыць, гэта **мы** развіталіся з даверлівым і бесклапотным дзяцінствам,*

бо ўведалі, што жыццё куды складаней, як здаецца на першае вока (Ян Скрыган. «След гумавых шын»).

Другі сказ макраструктуры сведчыць не толькі пра змену асобы, але і пра абагульняльны характар высновы, выражанай у прэдыкатыўных частках (**...што жыццё куды складаней, як здаецца на першае вока**). Да такой «недзіцячай» мудрасці прыйшлі вучні пасля горкага расчаравання ў настаўніцы польскай мовы Касі. І такая мудрасць стварае адзіную прастору дыялогу з чытачом.

Мастацкі дыскурс можа ўключаць інтэрсуб'ектыўны план:

Глядзеў на сябе ў люстэрка і смяяўся горкім смехам. Ну чаго ты лез? Што ты хацеў? Маладыя пасварацца і памірацца. Што табе да іх? Выхоўвай сваіх дзяцей, у цябе іх двое. Не будзь унтэрам Прышыбеевым, не лезь, куды цябе не просяць. Праўду казала жонка, праўду...

Але жыў нейкі яшчэ адзін голас, які не згаджаўся з тым, што я сабе выказаў перад люстэркам.

А чаму я павінен праходзіць моўчкі міма ўсякага свінства, хамства, нібы яно мяне не датычыць? Сёння я магу гэта балота абысці, а заўтра яно зойме вунь якую плошчу, яно выйдзе з берагоў і прыйдзе ў мой дом, у маю кватэру. Дык чаму я павінен чакаць, пакуль яно прыйдзе, а не змагацца з ім на далёкіх подступах? Калі мы будзем абыякавымі да ўсяго кепскага, што ёсць у нас і побач з намі, то чым мы адрозніваемся ад таго чалавека, які жыў у грамадстве, дзе чалавек чалавеку – воўк? Нічым!.. (У.Дамашэвіч. «Асеннім вечарам»).

Канфлікт інтэнцыянальных палёў персанажаў, які фіксуецца ў няўласна-простым маўленні апавядальніка (першы абзац макраструктуры адлюстроўвае супрацьлеглую пазіцыю жонкі, якая мела свой погляд на падзею), вырашаецца ў перадапошнім сказе – дыялагічнай зоне, дзе выразна адчуваецца аўтарскі голас і падтрымка жыццёвай пазіцыі галоўнага героя. Асноўная ідэя (**калі мы будзем абыякавымі да ўсяго кепскага, што ёсць у нас і побач з намі, то чым мы адрозніваемся ад таго чалавека, які жыў у грамадстве, дзе чалавек чалавеку – воўк?**) – гэта вынік дынамікі ўзаемадзеяння ў працэсе дыялогу аўтара з героем і чытачом.

Семантычны зрух да абагульнення таксама садзейнічае мастацкай камунікацыі. Як вынік – да дыялогу тэксту-дыскурсу прыцягваецца і чытач:

Ён бачыў яго блізка, тое сумна натапыранае, шэрае птушанё, гэтак бясконца, незразумела адзінокае ў знаёмай яму і, мусіць, не першы раз аблюбаванай засені падвечаровага куста. На сцяне, на лісці, на вялікіх прасцягах горада памірала сонца, і што адчуваў, каму і на што жаліўся ён, гэты жывы маленькі камячок, натомлены за дзень нейкім сваім, зразумелым яму, а мо зусім і незразумелым клопатам? Што гэта было: страх,

натужнае чаканне непасільнага празарэння ці чуйна, вусцішна і раптоўна адчутая адасобленасць ад усяго і разлад з усім? І ці не так трывожыць, гняце незразумелым нейкім сэнсам і самога чалавека тужлівая палоска расхінутай на захадзе вечаровай зары? (М.Стральцоў. «Смаленне вепрука»).

Апошні сказ маўлення (**і ці не так трывожыць, гняце незразумелым нейкім сэнсам і самога чалавека тужлівая палоска расхінутай на захадзе вечаровай зары?**) адлюстроўвае змену і апавядальнай асобы (адбываецца пераход да аб'ектыўнага аўтарскага аповеду), і часу (ужываюцца дзеясловы цяперашняга часу **трывожыць, гняце**, хоць у папярэднім кантэксте пераважаюць дзеяслоўныя формы прошлага часу). Філасофскае пытанне гэтага апошняга сказа стварае агульную аснову дыялогу паміж аўтарам і чытачом, яно адрасуецца найперш чытачу, які запрашаецца да пошуку адказу.

У мове беларускай мастацкай літаратуры пераважае скрыты аўтарскі дыялог, калі граматычна не выражаны прамы зварот да адрасата (інаш кажучы, адсутнічаюць “фатычныя” моўныя сродкі, а таксама формы ўмоўнага і загаднага ладу дзеясловаў). Такая імпліцытная форма прысутнічае не толькі ў аўтарскім дыялогу з чытачом, але і ў аўтарскім дыялогу з персанажамі твора. Другі варыянт найбольш поўна рэалізуць кампазіцыйныя прыёмы суб'ектывацыі аўтарскага аповеду – уяўленчы, выяўленчы і кампазіцыйны. Прыклад рэалізацыі прыёму ўяўлення:

Пятрок вярнуўся ў станцыю, прыёж на лаўцы. Заснуў ён непрыметна, забыўшыся на заўсёдны дарожны клопат: каб хаця не праспаць. Прачнуўся ад адчування, што вельмі цёпла стала ў твар, быццам падзытуў аднекуль цёплы вецер. Потым нехта далікатна правёў мяккім па шчацэ, па губах... Пятрок расплюшчыў вочы: між лавак, пысай ля самага Петраковага твару, стаў Жулік. У слабым паўзмроку цьмянага святла, што ішло са столі ад дзвюх лямпачак ў вільным пяціражковым люстры, мокрымі крышталікамі антрацыту блішчалі яго вочы (А.Кудравец. «Жулік»).

Для прыёму ўяўлення характэрны сэнсавы рух ад невядомага да вядомага. У прыведзенай макраструктуры праз аб'ектыўны аўтарскі аповед (апавед ад 3-й асобы) чытач выразна адчувае стан Петрака. Напачатку – “неадушаўлёнае” дакрананне да твару, потым яно трансфармуецца ў няпэўны займеннік **нехта** і выразна акрэсліваецца ў знаёмым сабаку **Жуліку**. Поліфанія гэтага мастацкага цэлага ў тым, што аўтарская пазіцыя дыялагізуецца з пазіцыяй персанажа, яго светаўспрыманнем.

Выяўленчы прыём:

Было гарачае лета, але Вера хварэла доўга. І з кожным днём заўважала ў сабе нейкія змены, бачныя толькі ёй адной. Тая сцяна насталення як бы падсоўвалася да Веры ўсё

бліжэй і бліжэй, дакранулася да грудзей і рук, а ноччу расплывалася, як вада, па яе гарачым сонным целе, налівалася яго пругкасцю і новай сілай. Хвароба адступала паволі.

Мяняліся дні, мільгалі перад вачамі ўзмахамі крылаў азёрнай чайкі, праляталі над гарачымі стрэхамі ліпеня (В.Коўтун. «Пацеркі для Веры»).

Праз сродкі мастацкай выразнасці, асабліва ў апошнім сказе, перадаецца адчуванне пятнаццацігадовай Веры, якая любіла азёрныя хвалі ў летнюю спёку. Аўтарскі голас, такім чынам, дыялагізуецца з голасам персанажа.

Мантажны прыём:

Тацяна ўзгадала першыя ягоныя прыход у кафэ. Гэта было два тыдні таму. Быў поўдзень. Кафэ апусцела. Абапёршыся на прылавак, яна вяла гаворку з пажылой гаспадыняй Надзеяй Пятроўнай, якая жыла адна і таму была ахвочая на слоўца. Раптам рыпнулі дзверы і да прылаўка падыйшоў высокі статны мужчына ў сінім джынсавым касцюме. Ягоныя густыя валасы былі акуратна зачасаныя назад, мужны, крыху стомлены твар быў чыста паголены (А.Аляшкевіч. «Калі зацвітае папараць-кветка»).

За знешне аб'ектыўнай манерай аўтарскага апаведу выразна адчуваецца пункт гледжання персанажа – Тацяны. Напачатку даецца агульны план кафэ, далей – сярэдні (высокі статны мужчына ў сінім джынсавым касцюме), і ў канцы бачым канкрэтныя знешнія дэталі (густыя валасы, крыху стомлены твар і інш.). Дыялог аўтара з персанажам адбываецца, такім чынам, на ўзроўні перамяшчэння пункту гледжання.

Як бачым, поліфанія мастацкага твора рэалізуецца праз пэўныя дыскурсіўныя маркёры, якія дазваляюць устанавіць дыялог аўтара з чытачом і персанажам.

Літаратура

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. Жаўняровіч, П.П. Публіцыстычны дыкурс Уладзіміра Караткевіча / П.П.Жаўняровіч; навук. рэд. В.І.Ўчанкаў. – Мінск: РІВШ, 2011. – 244 с.
3. Плеханова, Т.Ф. Дискурс-анализ текста: пособие для студентов вузов / Т.Ф.Плеханова. – Минск: ТетраСистемс, 2011. – 368 с.